

Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad¹

Irina O. Rajewsky*

Traducción de Brenda Anabella Schmunck**

La investigación sobre la intermedialidad —al menos en el contexto académico alemán— ya ha dejado atrás su etapa preliminar. Al desarrollo inicial de perspectivas de investigación sobre lo intermedial le han seguido reevaluaciones, y ya no se piensa en el término “intermedialidad” como aquella palabra en boga, llegada a la escena en la década de 1990 con tan notable éxito.² Sin embargo, parece haber un interés sostenido en la indagación de las configuraciones intermediales y las perspectivas intermediales de investigación en general. Esto se refleja particularmente en el gran número de publicaciones y conferencias multidisciplinarias sobre el tema, que no cesa de aumentar, y por la clarificación y diferenciación de los enfoques entre sí. También lo demuestra el creciente reconocimiento internacional del concepto de intermedialidad, que inicialmente formaba parte de un inventario crítico fijo, mayormente en la comunidad científica de habla alemana³: en los artículos de habla inglesa aparecen cada vez más llamados a un giro conceptual y terminológico hacia la intermedialidad, especialmente en el área tradicionalmente llamada *interart(s) studies*, campo en el que dicho concepto fue rechazado durante mucho tiempo.⁴

¹ Este artículo fue publicado originalmente en inglés con el título “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality” en *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 6, 2005, pp. 43-64. Agradecemos a su autora y a *Intermedialités* por autorizar su traducción para esta revista.

² El concepto de intermedialidad, como es usado aquí, debe distinguirse del término norteamericano *intermedia*. Cfr. notas 17 y 19, abajo.

³ Además de Alemania, Canadá en particular y sobretodo la Universidad de Montreal, se convirtió en “bastión” de la investigación sobre la intermedialidad con el lanzamiento del CRI (*Centre de recherche sur l'intermedialité*) en 1997.

⁴ Cfr. WEISSTEIN, Ulrich. “Literature and the (Visual) Arts. Intertextuality and Mutual Illumination”. En: Hoesterey, Ingeborg y Ulrich Weisstein (eds.). *Intertextuality: German Literature and Visual Art from*

Teniendo en cuenta la larga tradición de los *interarts studies*, pareciera que mucho de lo que generalmente se trata bajo el título de intermedialidad no es de ninguna manera una novedad. Es cierto que han aparecido algunos nuevos aspectos y problemas, especialmente con respecto a los medios electrónicos y digitales, pero las relaciones y procesos intermediales *per se* siguen siendo fenómenos reconocidos desde hace mucho tiempo. Este hecho se omite fácilmente a causa de aquellas aproximaciones a la intermedialidad que se concentran específicamente en los llamados Nuevos Medios; los *interarts studies* tradicionales, sin embargo, han adoptado estos fenómenos consistentemente a su manera. El éxito sostenido y el creciente reconocimiento internacional del concepto de intermedialidad, por lo tanto, apuntan menos a nuevos tipos de problemas *per se* que (al menos potencialmente) a nuevas formas de resolverlos, nuevas posibilidades de presentarlos y pensarlos, y a nuevas, o al menos diferentes, visiones sobre el cruce de límites entre los medios y la hibridación; en particular, apuntan a aumentar la conciencia sobre la materialidad y la medialidad de las prácticas artísticas y culturales en general. Finalmente, este concepto permite una aplicación más amplia que otros utilizados previamente, abriendo la posibilidad de relacionar las disciplinas más variadas y desarrollar teorías de intermedialidad generales, transmedialmente relevantes.

En definitiva, lo que aquí se debate no es una teoría unificadora de la intermedialidad o una determinada perspectiva intermedial. Desde sus comienzos, el concepto de intermedialidad sirvió como “término paraguas”. Diversos acercamientos críticos hacen uso de este concepto definiendo su objeto específico siempre de forma diferente y asociando la intermedialidad, en cada ocasión, con atributos y delimitaciones distintas. Los objetivos específicos que persiguen las diferentes disciplinas (por ejemplo, los estudios de los medios [*media studies*], los estudios literarios, la sociología, los estudios de cine, la historia del arte) para llevar adelante la investigación intermedial varían considerablemente. Además, una gran cantidad de términos relacionados emergieron en el discurso sobre la intermedialidad, también

Renaissance to the Twentieth Century. Columbia, South Carolina: Camden House, 1993, p. 3; CLÜVER, Clauss, “Inter textus / Inter artes / Inter media”. En: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gessellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* (2000/2001). Heidelberg: Synchron, 2001, p. 14, p. 43.

definidos y usados de varias formas (por ejemplo, multimedialidad, plurimedialidad, crosmedialidad [*crossmediality*], infra-medialidad [*infra-mediality*], convergencia de medios, integración de medios, fusión de medios, hibridación, etc.). Más recientemente, los investigadores comenzaron a especificar formalmente su concepción particular de intermedialidad a través de epítetos como intermedialidad transformacional, discursiva, sintética, formal, transmedial, ontológica o genealógica, intermedialidad primaria o secundaria, o la llamada figuración intermedial.⁵

El estado actual de la cuestión, entonces, pone de manifiesto una proliferación de conceptos heterogéneos de intermedialidad y de múltiples formas de uso del término. Dicha proliferación puede ser provechosa, pero también confusa, lo que conduce frecuentemente a la vaguedad y los malentendidos. De allí la necesidad de definir más precisamente la propia comprensión de intermedialidad y de situar el acercamiento individual dentro de un espectro más amplio –un objetivo que los estudios actuales, en su mayoría, no han llevado a cabo suficientemente, poniendo en riesgo así discusiones potencialmente fructíferas, intradisciplinarias e interdisciplinarias.

Teniendo todo esto en cuenta, está claro que las dificultades aparecen cuando cualquier aproximación individual a la intermedialidad pretende haber hallado el verdadero sentido de “lo intermedial”. Sería preferible restringir la validez de las propias conclusiones aclarando los objetivos y el objeto de nuestra concepción

⁵ Sobre la “intermedialidad transformacional”, cfr. SPIELMANN, Yvonne. *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München: Fink, 1998 y SPIELMANN, Yvonne. “Intermedia and the Organization of the Image: Some Reflections on Film, Electronic, and Digital Media”. En: *Iris*, n. 25, 1998, pp. 61-74; sobre “intermedialidad discursiva”, cfr. ALBERS, Irene. *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*. München: Fink, 2002, p. 27 et sq.; sobre “intermedialidad sintética”, “formal”, “transmedial” y “ontológica”, cfr. SCHRÖTER, Jens. “Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs”. En: *Montage/AV*, vol. 7, n. 2, 1998, pp. 129-154; sobre “intermedialidad genealógica”, cfr. GAUDREAUULT, André y Philippe Marion. “The Cinema as a Model for the Genealogy of Media”. En: *Convergence*, vol. 8, n. 4, 2002, pp. 12-18; sobre “intermedialidad primaria” y “secundaria”, cfr. LESCHKE, Rainer. *Einführung in die Medientheorie*. München: Fink, 2003; sobre “figuración intermedial”, cfr. PAECH, Joachim. “Intermediale Figuration—am Beispiel von Jean-Luc Godards *Histoire(s) du Cinéma*”. En: Eming, Jutta, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen (eds.). *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*. Freiburg: Rombach, 2002, pp. 275-295.

particular, y así distinguir el acercamiento propio del de otros. Este es, por lo tanto, el objetivo del presente artículo: especificar y posicionar mi propia concepción de intermedialidad, basada en (aunque no limitada a) los estudios literarios e introducida en mis publicaciones anteriores⁶. El artículo busca identificar el valor heurístico y práctico distintivo de dicha concepción, un valor que será contextualizado dentro del campo más amplio de los múltiples enfoques existentes a la intermedialidad y de sus variados objetivos.

Intermedialidad en sentido amplio - intermedialidad en sentido estricto

Al intentar reducir a un común denominador la cantidad actual de concepciones de intermedialidad y el amplio espectro de objetos de estudio que abarcan, nos vemos forzados a recurrir a un concepto formulado muy ampliamente que no debe estar limitado a un fenómeno o medio específico, ni a objetivos de estudio específicos. En este sentido, la intermedialidad puede servir ante todo como término genérico para referirse a todos aquellos fenómenos que (como indica el prefijo *inter*) suceden de un modo u otro *entre* medios. “Intermedial” designa, por lo tanto, aquellas configuraciones que tienen que ver con un cruce de límites entre medios, pudiendo así diferenciarse tanto de los fenómenos *intramediales* como de los *transmediales* (por ejemplo, la aparición de un cierto motivo, estética o discurso en distintos medios).⁷

⁶ Cfr. RAJEWSKY, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen/ Basel: Francke, 2002; *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen: Narr, 2003; “Intermedialität ‘light’? Intermediale Bezüge und die ‘bloße’ Thematisierung des Altermedialen”. En: Lüdeke, Roger y Erika Greber (eds.). *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein, 2004, pp. 27-77. El título de mi artículo debe entenderse como una referencia a los estudios literarios, más que a las obras literarias. Por “Una perspectiva literaria...”, me refiero menos a la perspectiva proveniente de la literatura en su sentido estricto, y más a una perspectiva sobre la intermedialidad fundada en los estudios literarios, específicamente en sus objetivos y enfoques heurísticos. En consecuencia, mis observaciones sobre la intermedialidad no se limitan a la discusión de textos literarios; por el contrario, tendré en cuenta varias formas de articulación medial.

⁷ Un ejemplo de esto es la estética del futurismo, llevada a cabo en distintos medios (textos, pintura, escultura, etc.) con los procedimientos formales específicos de cada medio. La materialización concreta de esta estética es en cada caso necesariamente particular para cada medio [*media-specific*], pero no está ligada a ningún medio específico *per se*. Por el contrario, es factible y está disponible transmedialmente, es decir, factible y disponible *a través* de diversos medios. De forma similar, se

Un concepto amplio de intermedialidad de este tipo permite distinguir entre fenómenos intra-, inter- y (finalmente) transmediales, y representa al mismo tiempo una categoría útil transmedialmente. Pero un concepto tan amplio no nos permite extraer una teoría única que pueda aplicarse uniformemente a todos los objetos de estudio heterogéneos abarcados por las diferentes concepciones de intermedialidad, ni nos ayuda a caracterizar con mayor precisión ningún fenómeno individual en sus términos formales distintivos. Por ello, con el fin de abarcar y teorizar de manera uniforme las manifestaciones intermediales *específicas*, se han introducido concepciones más estrictas de intermedialidad (a menudo mutuamente contradictorias), cada una de ellas con sus propias premisas explícitas o implícitas, métodos, intereses y terminologías.

Múltiples factores contribuyen a la heterogeneidad de estas concepciones más restringidas de intermedialidad. Sin embargo, una evaluación del debate actual sobre el término nos permite identificar tres distinciones fundamentales que subyacen a las diferentes concepciones de intermedialidad: la primera distinción se produce entre las aproximaciones concebidas sincrónica y diacrónicamente. De hecho, los estudios de la intermedialidad incluyen tanto “la perspectiva de investigación *sincrónica*, que desarrolla una tipología de formas específicas de intermedialidad, y la perspectiva *diacrónica* de una historia intermedial de los medios”.⁸ La perspectiva diacrónica, por ejemplo, es utilizada por los historiadores de los medios cuyo trabajo se ocupa de las intersecciones de diferentes medios unos con otros. Otros tipos de estudios diacrónicos (combinados a menudo con una orientación sincrónica) analizan los cambios históricos en la forma y función de las prácticas intermediales en determinados productos mediales,⁹ y otros también remiten a la llamada

puede hablar de narratología transmedial, refiriéndose a aquellas aproximaciones narratológicas que pueden ser aplicadas a distintos medios, en lugar de solamente a un único medio.

⁸ MÜLLER, Jürgen E. “Mediengeschichte intermedial: Perspektiven, Postulate, Prognosen”. En: Frank Furtwängler *et al.* (eds.). *Zwischen-Bilanz. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech*, www.uni-konstanz.de/paech2002, 2002 [N. de la T.: la traducción al castellano es mía].

⁹ Cfr., por ejemplo, WOLF, Werner. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1999; TSCHILSCHKE, Christian v. *Roman und Film*.

intermedialidad genealógica. Estos últimos enfoques investigan las relaciones entre diferentes medios, por ejemplo en un contexto donde un medio particular asume un nuevo predominio, cuando un nuevo medio emerge o “nace”. De acuerdo con André Gaudreault y Philippe Marion, en dicho “nacimiento” ciertas cualidades intermediales pasan siempre y necesariamente a primer plano.¹⁰ De este modo, surge una segunda posibilidad fundamental para distinguir entre varias concepciones de intermedialidad, que opera en un nivel totalmente diferente a la primera.

En general, la discusión actual revela dos comprensiones básicas de intermedialidad, que no son en sí mismas homogéneas. La primera se concentra en *la intermedialidad como una condición o categoría fundamental* mientras que la segunda aborda *la intermedialidad como una categoría crítica para el análisis concreto de productos o configuraciones de medios individuales y específicos* –una categoría que, por supuesto, sólo es útil en tanto que tales configuraciones que manifiesten algún tipo de estrategia, elemento o condición constitutiva de carácter intermedial. La distinción entre estas dos categorías básicas –estos dos polos que estructuran el debate sobre la intermedialidad– recuerda inevitablemente la discusión sobre la intertextualidad, que se extendió desde la década de 1970 hasta la de 1990, más teniendo en cuenta que la intertextualidad en sus múltiples concepciones, amplias o estrechas, ha sido el punto de partida de muchos intentos de teorizar la intermedialidad.¹¹ Sin embargo,

Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde. Tübingen: Narr, 2000; RAJEWSKY, *Intermediales*, *op. cit.*

¹⁰ Gaudreault y Marion desarrollan una teoría del “doble nacimiento” de cada (nuevo) medio, que supone en la primera etapa del nacimiento una “intermedialidad inicial” y en la segunda una “intermedialidad negociada” o “subyugada”, GAUDREAUULT y Marion, *op. cit.*, p. 16.

¹¹ Esto aplica a publicaciones sobre la intermedialidad tanto desde el campo de los estudios literarios (para un panorama, cfr. RAJEWSKY, *Intermedialität*, *op. cit.*, pp. 43-58) como de los estudios de los medios [*media studies*] (cfr., por ejemplo, SPIELMANN, *Intermedialität*, *op. cit.*). Las diferentes posturas en el debate sobre la intertextualidad no pueden exponerse aquí en detalle. En un extremo está la concepción expandida, universalista de la intertextualidad, asociada principalmente con el post-estructuralismo francés. Siguiendo el concepto de dialogismo de Bajtín, Julia Kristeva dio forma a esta concepción de intertextualidad como una condición fundamental que incluye todas las prácticas culturales. En el otro extremo, está la concepción más acotada de intertextualidad como una categoría para el análisis de textos específicos, una interpretación que concibe la intertextualidad como un concepto semiótico-comunicativo, en el sentido de las estrategias concretas y aprehensibles

considerándolo a la luz de los desarrollos recientes, estos dos polos *de facto* sólo corresponden parcialmente a posiciones existentes en el debate sobre la intertextualidad. En algunas aproximaciones (en particular las de los años 1990), la intermedialidad es abordada como una condición fundamental de acuerdo con el concepto de dialogismo de Bajtín y la teoría de la intertextualidad de Julia Kristeva. Pero otras, en su mayor parte más recientes, basan esta concepción de intermedialidad desde la teoría o la filosofía de los medios, sin referencia alguna a la discusión sobre la intertextualidad. Tal como lo expresa Sybille Krämer, “la intermedialidad es una condición epistemológica del reconocimiento de los medios [Medienerkenntnis].”¹² Y según Gaudreault y Marion, “la correcta comprensión de un medio [...] conlleva la comprensión de su relación con otros medios: es a través de la intermedialidad, a través de una preocupación por lo intermedial, que un medio es comprendido”. Al afirmar esto, parten de la premisa de que la “intermedialidad se encuentra en cualquier proceso de producción cultural”.¹³ Jens Schröter refiere a ideas similares con su concepto algo desafortunado de intermedialidad “ontológica”, y para W.J.T. Mitchell es evidente que “todos los medios son medios mixtos”, lo que implica la presencia de una cualidad intermedial *per se*.¹⁴ Enfocándose predominantemente en los medios (digitales) actuales, y por ende menos radicales en su posición, Jay David Bolter y Richard Grusin también llegan a la conclusión de que “toda mediación es una remediación [remediation]”, entendiendo “remediación” como una forma particular de relación intermedial.¹⁵

de un texto. Sobre estas distintas interpretaciones, cfr. PFISTER, Manfred. “Konzepte der Intertextualität”. En: Broich, Ulrich y Manfred Pfister (eds.). *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985, pp. 1-30; PLETT, Heinrich F. “Intertextualities”. En: Plett, Heinrich F. (ed.). *Intertextuality*. Berlin, New York: de Gruyter, 1991, pp. 3-29.

¹² KRÄMER, Sybille. “Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren”. En: Münker, Stefan, Alexander Roesler y Mike Sandbothe (eds.). *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt am Main: Fischer, 2003, p. 82 [N. de la T.: la traducción al castellano es mía].

¹³ GAUDREAULT y Marion, *op. cit.* pp. 15 y 16.

¹⁴ Cfr. SCHRÖTER, *op. cit.*; MITCHELL, W. J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1994, p. 5.

¹⁵ BOLTER, Jay David y Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2000 [1999], p. 55. De aquí en adelante, las referencias a este texto

La tercera posibilidad fundamental para diferenciar las distintas aproximaciones a la intermedialidad, estrechamente vinculada a las primeras dos, opera a nivel de los fenómenos analizados *per se*. Determinar si un fenómeno es o no intermedial depende del origen disciplinario de la aproximación, de sus objetivos correspondientes y de la concepción subyacente (explícita o implícita) de lo que constituye un medio. Aunque hay una buena cantidad de superposiciones entre las distintas perspectivas disciplinarias sobre los fenómenos intermediales, es posible identificar ciertas tendencias comunes a distintos ámbitos de estudio: por ejemplo, los acercamientos procedentes de los estudios literarios o de los llamados estudios filológico-mediales enfatizan principalmente las formas y funciones de las prácticas intermediales en determinados productos o constelaciones de medios. En cambio, los enfoques derivados de los estudios de los medios [*media studies*] no tienden a enfocarse en las configuraciones medializadas (como películas, textos, pinturas, etc.), sino en la formación misma de un medio dado, el proceso de mediación o mediatización como tal, y los procesos de transformación medial.¹⁶ Otros acercamientos, más filosófico-mediales, apuntan predominantemente a cuestiones como el reconocimiento de los medios [*Medienerkenntnis*] o a la comprensión de sus distintas funciones. Es más, cada una de estas perspectivas ofrece definiciones diversas de intermedialidad, dependiendo del fenómeno específico e individual que examina. Tal variedad de definiciones y énfasis no refleja en modo alguno una limitación para ninguna concepción de intermedialidad, sino que se debe a la naturaleza extremadamente amplia y heterogénea del objeto de estudio. Algunos acercamientos han introducido modelos que ubican diferentes objetos en una escala de mayor o menor grado de intermedialidad, precisamente para hacer justicia al gran abanico de fenómenos intermediales. Luego están aquellas aproximaciones que, por el contrario, se

serán indicadas con las iniciales “REM”, seguidas por la numeración de páginas ubicada entre paréntesis en el cuerpo del texto. Cfr. también BOLTER, Jay David. “Transference and Transparency: Digital Technology and the Remediation of Cinema”. En: *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 6, 2005, pp. 13-26.

¹⁶ Cfr., por ejemplo, PAECH, Joachim. “Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration” y FÜGER, Wilhelm. “Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts”, ambos artículos en Helbig, Jörg (ed.). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, 1998, pp. 14-30 y pp. 41-57.

concentran sólo en un tipo de fenómeno *per se* (por ejemplo, adaptaciones cinematográficas, écfrasis, o “musicalización de la literatura”), como también las que, como la mía, consideran un grupo más amplio de fenómenos, admitiendo una mayor variedad de cualidades intermediales e introduciendo, por consiguiente, *subcategorías* de intermedialidad definidas de forma más restringida.

Una concepción literaria de intermedialidad: intermedialidad en el sentido estricto de transposición medial, combinación de medios y referencias intermediales

En los estudios literarios, así como en las áreas de historia del arte, estudios de música, teatro y cine, hay una atención recurrente hacia una gran cantidad de fenómenos que califican como intermediales. Los ejemplos incluyen aquellos fenómenos que por largo tiempo fueron designados con términos como *transposition d'art*, escritura cinematográfica, écfrasis o musicalización de la literatura, así como las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, “novelizaciones”, poesía visual, manuscritos ilustrados, arte sonoro, ópera, *comics*, espectáculos multimedia, hiperficción, instalaciones digitales multimedia, etc. Sin duda, todos estos fenómenos tienen que ver de alguna forma con un cruce de fronteras entre los medios y en tal sentido se caracterizan por una cualidad de intermedialidad *en el sentido amplio*. Sin embargo, también es evidente que la cualidad intermedial de una adaptación cinematográfica, por ejemplo, es difícilmente comparable –o solo es comparable en el sentido más amplio– con la intermedialidad de la llamada escritura cinematográfica, y que ambas difieren de las ilustraciones de libros o instalaciones de arte sonoro, por ejemplo. Para que el uso de la intermedialidad como categoría para la descripción y el análisis de casos particulares sean productivos, deberíamos por consiguiente distinguir grupos de fenómenos que presenten cada uno una cualidad intermedial específica.

Es así –para volver a las tres distinciones fundamentales que subyacen a las diferentes concepciones de intermedialidad– como mi análisis de los fenómenos intermediales está orientado sincrónicamente; busca distinguir diferentes manifestaciones de la intermedialidad y desarrollar una teoría uniforme para cada una de ellas. No obstante, esta aproximación no excluye la dimensión histórica. Por el contrario, asume que

cualquier tipología de prácticas intermediales debe estar situada históricamente. De hecho, el criterio de historicidad es relevante en muchos aspectos: con respecto a la historicidad de una configuración intermedial particular en sí, con respecto al desarrollo (técnico) de los medios en cuestión, con respecto a las concepciones históricamente variables del arte y de los medios por parte de sus destinatarios y usuarios, y finalmente con respecto a la funcionalización de las estrategias intermediales en un determinado producto medial. Desde esta perspectiva, por lo tanto, la intermedialidad no está ligada a una función uniforme y fija. Más bien analiza instancias individuales en términos de su especificidad, teniendo en cuenta las posibilidades históricamente cambiantes de la funcionalización de las prácticas intermediales.

Como puede comprobarse fácilmente, mi enfoque complementa al segundo de los polos que estructuran la discusión sobre intermedialidad: el foco está en la intermedialidad como categoría para el análisis concreto de textos u otros tipos de productos mediales. Mi énfasis, entonces, no se halla en el desarrollo histórico general de los medios o en las relaciones genealógicas entre ellos, ni en su reconocimiento [*Medienerkenntnis*], en lo que Schröter llama intermedialidad “ontológica”, o en comprender sus distintas funciones. Los procesos de medialización como tales no constituyen tampoco mi centro de atención principal. Por el contrario, me concentro en configuraciones mediales concretas y sus cualidades intermediales específicas. Estas varían de un grupo de fenómenos a otro y, por lo tanto, requieren distintas concepciones de intermedialidad, más restringidas. Esto permite establecer distinciones entre subcategorías individuales y desarrollar una teoría uniforme para cada una de ellas.

Quisiera proponer las siguientes tres subcategorías:

1. Intermedialidad en el sentido estricto de **transposición medial** (como, por ejemplo, adaptaciones cinematográficas, novelizaciones, etc.): aquí la cualidad intermedial está relacionada con la manera en que se crea un producto, es decir, con la transformación de un producto medial (un texto, una película, etc.) o de su sustrato en otro medio. Esta categoría es una concepción “genética”, orientada a la producción de intermedialidad; el texto “original”, película, etc., es la “fuente” de un nuevo

producto medial, cuya formación se basa necesariamente en un proceso de transformación intermedial específica del medio.

2. Intermedialidad en el sentido estricto de **combinación de medios**, que incluye fenómenos como ópera, cine, teatro, performances, manuscritos ilustrados, instalaciones digitales o de arte sonoro, *comics* y demás, o, para utilizar otra terminología, los llamados multimedia, medios mixtos e *intermedia*.¹⁷ La cualidad intermedial de esta categoría está determinada por la constelación de medios que constituyen un determinado producto, es decir, el resultado o el mismo proceso de combinar al menos dos medios, o formas mediales de articulación, convencionalmente distintos. Cada una de estas formas mediales de articulación están presentes en su propia materialidad y contribuyen a la constitución y significado de todo el producto, cada uno a su propia manera específica. Así, para esta categoría, la intermedialidad es un concepto semiótico-comunicativo, basado en la combinación de al menos dos formas mediales de articulación. El alcance de esta categoría va desde una mera contigüidad de dos o más manifestaciones materiales de diferentes medios a una integración “genuina”, integración que en su forma más pura no privilegiaría ninguno de sus elementos constitutivos.¹⁸ La concepción, digamos, de la ópera o el cine como géneros separados explicita que la combinación de diferentes formas mediales de articulación puede llevar a la formación de géneros artísticos o mediales nuevos e independientes, donde la fundación plurimedial

¹⁷ El término “intermedia” se debe a Dick Higgins y su ensayo pionero “Intermedia” (en *Something Else Newsletter*, vol. 1, n. 1, 1966, reeditado en HIGGINS, Dick. *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984), en el que Higgins expresa su convicción de que “mucho del mejor trabajo producido hoy parece caer entre medios”, p.18. Su comprensión del término ha sido relevante para los intentos de delimitar los llamados *intermedia* de los *medios mixtos* y los *multimedia*. Higgins usa “intermedia” para referir a las obras “en que los materiales de varias formas de arte más establecidas son ‘fusionados conceptualmente’ más que meramente yuxtapuestos”, VOS, Eric. “The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies”. En: Lagerroth, Ulla-Britta, Hans Lund y Erik Hedling (eds.). *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1997, p. 325; la calidad de yuxtaposición medial se atribuye (con algunas finas distinciones) a los llamados medios mixtos y multimedia (véase también con más detalle CLÜVER, *op. cit.*).

¹⁸ Cfr. también WOLF, *The Musicalization*, *op. cit.*, p. 40 *et seq.*

deviene su especificidad.¹⁹ Desde una perspectiva histórica entonces, esta segunda categoría de intermedialidad enfatiza procesos dinámicos, evolutivos, que Aage Hansen-Löve (1983) describe como desgaste (*absschleifen*) y nueva constitución.

3. Intermedialidad en el sentido estricto de **referencias intermediales**; por ejemplo, las referencias a una película en un texto literario realizadas a través de la evocación o imitación de ciertas técnicas cinematográficas como el *zoom*, fundidos, transiciones y montaje. Otros ejemplos incluyen la musicalización de la literatura, *transposition d'art*, écfrasis, referencias a la pintura en el cine, o a la fotografía en la pintura, etcétera. Las referencias intermediales deben ser entendidas como estrategias constructoras de sentido que contribuyen al significado global del producto medial: este usa sus procedimientos específicos, tanto para referirse a una obra individual específica producida en otro medio (es decir, lo que en la tradición alemana se llama *Einzelreferenz*, “referencia individual”), como para referirse a un subsistema medial específico (como puede ser un género cinematográfico) u otro sistema medial en sí (*Systemreferenz*, “referencia a un sistema”). El producto se constituye, por lo tanto, parcial o totalmente *en relación* con la obra, sistema o subsistema al que se refiere. En esta tercera categoría, como en el caso de la combinación medial, la intermedialidad designa un concepto semiótico-comunicativo, pero aquí es *por definición* sólo un medio –el medio referente (en oposición al medio referido)– el que está presente materialmente. En vez de combinar diferentes formas mediales de articulación, el producto medial tematiza, evoca o imita elementos o estructuras de otro medio,

¹⁹ En este contexto uno puede preguntarse hasta qué punto, en el caso de los llamados intermedia –incluyendo, por ejemplo, la poesía visual o los logos corporativos–, se puede hablar efectivamente de una “combinación” de diferentes formas mediales de articulación, ya que las formas mediales constitutivas se vuelven *quasi* inseparables. Este extremo de las combinaciones mediales se refiere a fenómenos en los que los medios o sus manifestaciones materiales –como la palabra o la imagen– están inextricablemente ligados o “fusionados” entre sí, y como tales “están simultánea y oscilantemente presentes”, HANSEN-LÖVE, Aage A. “Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst—Am Beispiel der russischen Moderne”. En: Schmid, Wolf y Wolf-Dieter Stempel (eds.). *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1983, p. 325 (Traducción de I. Rajewsky). [N. de la T.: se traducen al castellano las citas del alemán al inglés hechas por la autora].

convencionalmente distinto, a través del uso de sus propios procedimientos específicos.²⁰

Con respecto a esta división tripartita, es importante notar que una única configuración medial podría desde luego colmar el criterio de las dos o aún las tres categorías intermediales esbozadas. Por ejemplo, las adaptaciones cinematográficas pueden clasificarse, como películas, en la categoría de combinación de medios; como adaptaciones de obras literarias pueden incluirse en la categoría de transposiciones mediales; y si hacen referencias concretas a un texto literario previo, estas estrategias pueden considerarse como referencias intermediales. Porque naturalmente –y este es casi siempre el caso *de facto*– el producto resultante de una transposición medial puede exhibir, además del proceso de transformación medial en sí, referencias a la obra original. Así, en el caso de la adaptación cinematográfica, el espectador “recibe” el texto literario original junto con el visionado del filme y recibe específicamente el primero en su diferencia o equivalencia con el último. Esta recepción ocurre no (sólo) debido a los conocimientos o formación cultural previos que pueda tener el espectador, sino también por la propia constitución específica de la película. Esta abre capas de sentido adicionales que se producen específicamente por esta referencia o por “poner en relación” película y texto. Más que estar simplemente *basada* en una obra literaria original preexistente, una adaptación fílmica puede estar constituida en relación con la obra literaria y caer, por lo tanto, en la categoría de referencias intermediales.

La subdivisión de prácticas intermediales en transposición medial, combinación de medios y referencias intermediales no es exhaustiva, ya que no cubre el amplio espectro de casos ni la gran variedad de objetivos de investigación que caracterizan el debate sobre la intermedialidad en su totalidad. Está asociada particularmente con el análisis de la intermedialidad en los campos de los estudios literarios y los *interarts studies*, donde los fenómenos que estas tres categorías abarcan constituyen el centro de la discusión. Como no podremos exponer en detalle las tres subdivisiones, los siguientes comentarios se concentrarán en la tercera categoría, es decir, en las referencias intermediales que,

²⁰ Mi uso del término “imitación” no busca connotar la noción tradicional de *mimesis*. En su lugar, sugiere una simulación en el sentido literal de la palabra y no en el que se usa en los estudios de los medios (es decir, para designar procesos de simulación matemáticos).

debido a su forma específica de relacionar un producto medial con otro medio y a su importancia para los procesos de producción de sentido, son de particular interés.

Intertextualidad, intermedialidad y el carácter “como si” de las referencias intermediales

Las referencias intermediales, cuando son abordadas siquiera, se teorizan generalmente a través de los conceptos de intertextualidad. Hay de hecho una relación cercana entre las referencias intermediales e intertextuales o, concebidas más ampliamente, referencias intramediales, y numerosas ideas del debate sobre la intertextualidad –por ejemplo, la cuestión de las marcas textuales y las distintas formas referenciales– pueden ser fructíferas para el análisis de los fenómenos intermediales. Para que esto suceda, sin embargo, es importante aclarar primero cómo se utilizan conceptos como texto e intertextualidad, puesto que usar una concepción restringida (como en el caso de mi enfoque) o una amplia (como en el caso de la noción vastamente expandida y metafórica de Julia Kristeva) tendrá consecuencias decisivas para la concepción resultante de las referencias intermediales.²¹ En segundo lugar –y esto debe enfatizarse particularmente–, las distinciones entre referencias intermediales e intramediales, a pesar de toda posible comparación, no deben ignorarse. Estas distinciones se deben al hecho de que las referencias intermediales implican por definición un cruce de límites mediales, y por lo tanto una diferencia medial (mientras que las intramediales permanecen por definición dentro de un medio único). Esta diferencia medial da lugar, o al menos *puede* dar lugar, al llamado carácter “como si” de las referencias intermediales, como también a la cualidad específica de generación de ilusión que les es inherente (con la excepción de las “meras tematizaciones” del otro medio).²²

²¹ Una concepción acotada de “texto” implica entender la *intertextualidad* en el sentido limitado de las referencias a un texto (literario) o a otros textos individuales o (sub) sistemas literarios. Así, la intertextualidad se comprende meramente como una subcategoría de las referencias intramediales. Bajo la última categoría podemos también clasificar las referencias de una película específica a otra película o (sub) sistemas cinematográficos, las de una pintura específica a otra pintura o (sub) sistemas pictóricos, etc.

²² Uso el término “cualidad de producción de ilusión” con completa conciencia de sus implicancias teóricas y terminológicas, evocando con él una concepción de ilusión desarrollada mayormente en el

El carácter “como si” y la cualidad generadora de ilusión pueden ilustrarse a través del ejemplo de las referencias literarias al cine: “El autor literario escribe”, como explica Heiz B. Heller, “*como si* tuviera los instrumentos del cine a su disposición, que en realidad no tiene”.²³ Utilizando los elementos disponibles, específicos del medio, el autor de un texto no puede “realmente” hacer *zoom*, montar, fusionar imágenes o usar las técnicas y reglas reales del sistema cinematográfico; necesariamente se mantiene dentro de su propio medio verbal, es decir, textual. Esta incapacidad de trascender un medio específico revela una diferencia medial –un *intermedial gap*– que un determinado texto puede exponer o esconder intencionalmente, pero que en todo caso sólo puede superar a través de la forma figurativa del “como si”. Las referencias intermediales, entonces, pueden distinguirse de las intramediales (y por lo tanto de las intertextuales) por el hecho de que un determinado producto medial no puede *utilizar* ni *reproducir* genuinamente elementos o estructuras de un sistema medial diferente a través de sus propios procedimientos específicos; sólo puede *imitarlos* o *evocarlos*. En consecuencia, una referencia intermedial sólo puede generar una *ilusión* de las prácticas específicas de otros medios. Y es precisamente esta ilusión la que

contexto de la narración realista. No obstante, mi uso del concepto aquí está por fuera de dicho contexto: el hincapié no está en la ilusión total producida por la obra, es decir, en una ilusión estética obtenida en el nivel de la “realidad” presentada por, digamos, un texto. En vez de ello, el concepto se funda en una ilusión que busca una analogía entre (en este caso) un texto y los respectivos principios, reglas de comunicación y estrategias de otro medio. Ambas concepciones comparten el carácter de simulación de una experiencia; en la primera, sin embargo, es la *historia* lo que está en juego, mientras que la segunda se concentra en el *discurso* (y sus múltiples formas de presentar o “escenificar” una “realidad”). Debe resaltarse que las referencias intermediales, por su lado, tienen también un efecto en la ilusión total generada por un texto dado u otro producto medial; dependiendo de cómo son utilizadas, de hecho, pueden socavar esta ilusión o promoverla. Sobre las “meras tematizaciones”, un tipo particular de referencias intermediales que es una excepción a las siguientes observaciones, cfr. WOLF, *The Musicalization*, *op. cit.*; e “Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”. En: Lodato, Suzanne M., Suzanne Aspden, y Walter Bernhart (eds.). *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2002, pp. 13-34; RAJEWSKY, “Intermedialität ‘light’?”, *op. cit.*

²³ HELLER, Heinz B. “Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die ‘Technifizierung der literarischen Produktion’ und ‘filmische’ Literatur”. En: Albrecht Schöne (ed.). *Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses. Göttingen (1985)*. Bd. 10, Tübingen: Niemeyer, 1986, p. 279. (Traducción al inglés y énfasis de I. Rajewsky) [N. de la T.: se traduce al castellano la traducción del alemán al inglés hecha por la autora].

potencialmente promueve en el receptor de, por ejemplo, un texto literario, un sentido de las cualidades fílmicas, pictóricas o musicales, o –más en general– un sentido de su presencia visual o acústica. Evidentemente, es esta percepción de las características específicas de otro medio por parte del receptor lo que llevó a la creación de frases metafóricas como “literatura cinematográfica” o “musicalización de la literatura”, que influenciaron considerablemente el debate literario sobre las relaciones entre los medios antes de la aparición del concepto de intermedialidad.

Así como un texto literario puede evocar o imitar elementos específicos o estructuras del cine, la música, el teatro, etc., también las películas, representaciones teatrales u otros productos mediales pueden constituirse en diversas formas complejas de relación con otro medio. Un ejemplo particularmente impactante de “puesta en relación” de un medio con otro fue la producción de danza-teatro *Körper* (*Cuerpos*) de Sasha Waltz (Berlín, 2000). En un determinado momento de la obra, se erige en el escenario una construcción con forma de marco de cuadro, equipada con un frente transparente y un panel opaco detrás. Atrapados entre el panel frontal y el trasero y manteniéndose en el aire con sus extremidades presionadas contra las dos “paredes”, los bailarines se mueven muy lentamente, hacia arriba y hacia abajo, en toda dirección posible; como si no tuvieran peso y no necesitaran tocar el suelo. Junto a otros factores que contribuyen al efecto general (una iluminación particular, el vestuario de los bailarines que recuerda a taparrabos, los cuerpos que parecen cortarse en los bordes del marco, etc.), la totalidad de la secuencia recuerda inevitablemente a la visión de una pintura, más específicamente, una manierista.

Aquí, de hecho, los recursos y los instrumentos de la danza-teatro (cuerpos, vestuario, movimientos, iluminación, utilería, etc.) son empleados y elaborados de una forma que corresponde y se asemeja a elementos, estructuras y prácticas representacionales de la pintura, produciendo así la ilusión de cualidades pictóricas. (Puesto en términos cognitivistas, inducen al espectador a aplicar esquemas ligados a la pintura). La evocación del medio de la pintura no se produce simplemente a través de asociaciones subjetivas que pueden (o no) ser provocadas en la mente del espectador. Por el contrario, la instalación de un marco enorme en el escenario –un artefacto relacionado

icónicamente al marco de un cuadro, y que efectivamente “enmarca” la acción en el escenario— designa explícitamente a la pintura como el sistema medial referido y marca toda la puesta en escena como una referencia intermedial a la pintura. Por lo tanto, la secuencia completa se construye (y el espectador la “recibe”) en relación con la pintura, imitando, pero al mismo tiempo —como es típico de las referencias intermediales de este tipo— también expandiendo los modos representacionales del medio referido (por ejemplo, *Körper* complementa la inmovilidad de la pintura con el movimiento de los bailarines): es como si el espectador viera una pintura puesta en movimiento, dotada de vida —un verdadero *tableau vivant*.

El enorme marco de *Körper* no sólo interesa por sí mismo (y en su función de *marcador*), sino también porque su uso escénico evidencia particularmente cómo los recursos y estrategias de la danza-teatro se aplican de forma correspondiente con el medio referido. Dentro de los límites de la “imagen” creada por el marco, el espectador puede ver las extremidades de los bailarines en movimiento. Los cuerpos de los bailarines se ubican en parte dentro del marco y en parte fuera de él, pero sólo los fragmentos que están por dentro son visibles para el espectador (las figuras 1 y 2 no muestran el marco real, pero no obstante transmiten el efecto general). De esta manera, la puesta en escena no sólo resalta los límites de la “imagen”, sino que refiere explícitamente a una característica definitoria de la pintura como tal: la pintura está obligada por definición a presentar una imagen claramente delimitada y finita. Esta, por lo tanto, sólo puede crear la *ilusión* de un todo que continuaría por fuera del marco; consecuentemente, un todo como tal sólo existe virtualmente. Los cuerpos y los objetos cortados en los bordes de una pintura promueven esta ilusión de un todo que sigue más allá del marco. En el caso de *Körper*, por supuesto, el todo, es decir, los cuerpos completos de los bailarines y la totalidad del escenario están presentes de forma tangible más allá de los límites creados por el marco. Sin embargo, al simular allí el corte los cuerpos, la puesta en escena crea la ilusión de una imagen delimitada y finita, y de un todo correspondiente que —tal como sucede en la pintura— sólo existe virtualmente. Se produce así un efecto que se corresponde y se asemeja a la pintura, reforzando la impresión de las cualidades pictóricas evocadas por la totalidad de la secuencia de danza.



Fig 1. *Körper* (Cuerpos), Schaubühne am Lehniner Platz (Berlín) (Coproducción con Théâtre de la Ville, París). Dirección y coreografía: Sasha Waltz. Fotografía: © Bernd Uhlig (usado con permiso).

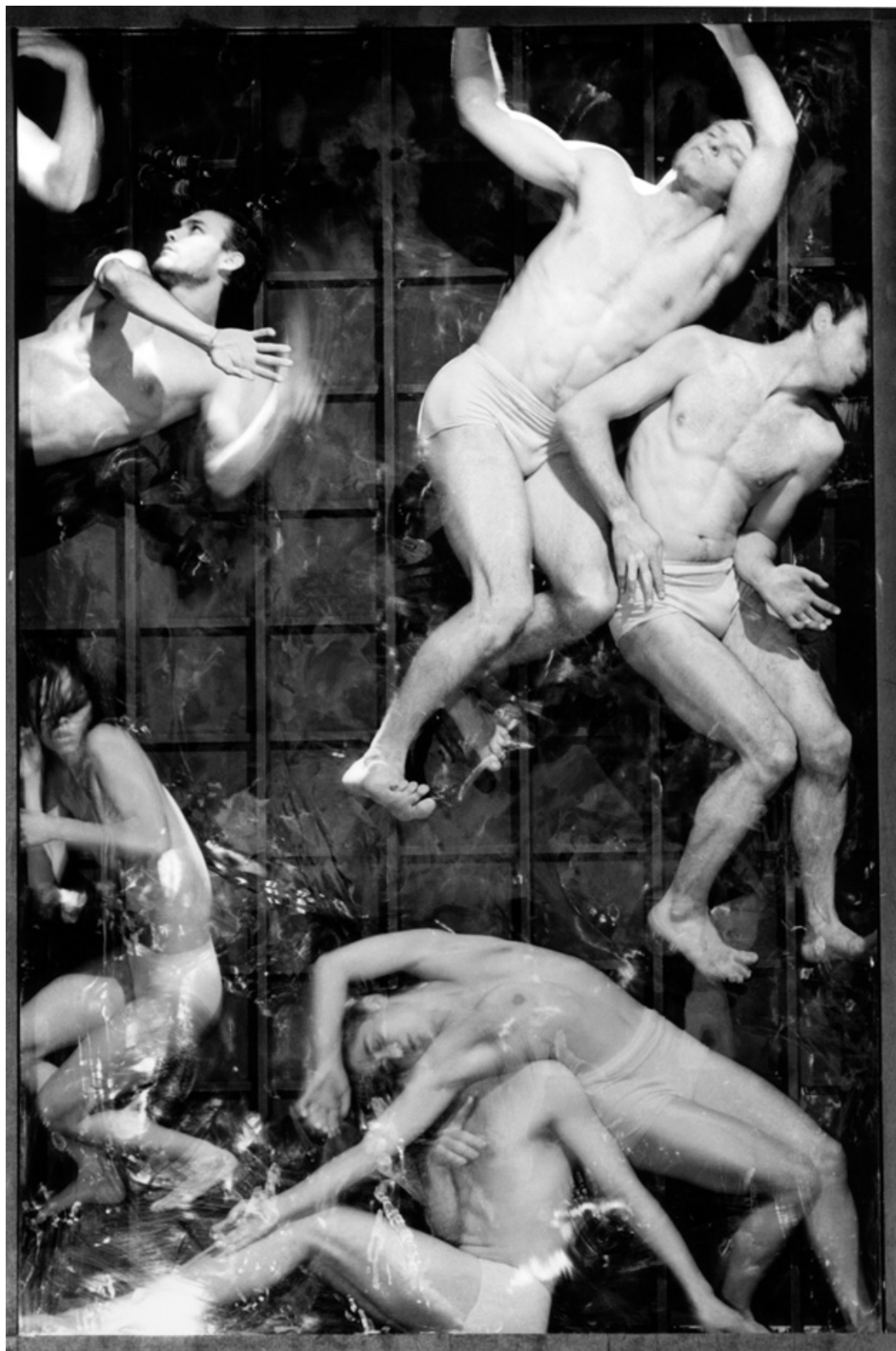


Fig. 2. *Körper (Cuerpos)*, *Schaubühne am Lehniner Platz* (Berlín) (Coproducción con Théâtre de la Ville, París). Dirección y coreografía: Sasha Waltz. Fotografía: © Bernd Uhlig (usado con permiso).

En consideración de lo anterior, las especificidades de las referencias intermediales se ponen de manifiesto en oposición a las referencias intramediales y a otros fenómenos intermediales. Primero, me gustaría enfatizar nuevamente que en las referencias intermediales, como yo las entiendo, sólo *un* medio de convencionalmente diferenciado (esté constituido monomedialmente o, como en el caso de la danza-teatro, plurimedialmente) está presente en su materialidad y medialidad específicas. De hecho, su aspecto intermedial definitivo no se debe a las manifestaciones materiales de dos o más medios convencionalmente distintos dentro de una sola configuración medial, como es el caso de las combinaciones de medios. (Y esta es la razón por la cual las referencias intermediales tienden a ser marginadas por todas las aproximaciones que restringen la cualidad de intermedialidad “genuina” a las configuraciones constituidas materialmente por más de un medio). Por el contrario, en las referencias intermediales el aspecto intermedial definitivo tiene que ver con *la referencia en sí* que un determinado producto medial (como un texto, una película, etc.) hace de un producto individual, sistema o subsistema de un medio diferente y de sus especificidades mediales. Por lo tanto, el producto medial (y su significación total) se constituye a sí mismo *en relación* con el producto medial o sistema al que refiere. Esta referencia –y esta es la segunda cuestión que desearía resaltar– es de naturaleza intermedial (por oposición a una intramedial), y es debido a la presencia o ausencia de la cualidad del cruce de límites, es decir, de una diferencia medial, que pueden hacerse las distinciones fundamentales entre las referencias intermediales e intramediales. Dependiendo de su cualidad intermedial o intramedial, diferentes formas posibles y, quizás aún más significativamente, diferentes funciones posibles entran en juego para las referencias en cuestión.²⁴ Esto, a su vez, tiene consecuencias de gran alcance para el análisis de cualquier producto medial, y es aquí que el potencial heurístico de establecer una distinción conceptual (y terminológica) entre referencias intramediales e intermediales se evidencia, lo que justifica la necesidad de desarrollar una teoría distinta y unificada para cada tipo de referencia.

²⁴ Las múltiples formas posibles de referencias intermediales, y sus diferencias sutiles respecto a las referencias intramediales, no pueden exponerse aquí. Cfr. RAJEWSKY, *Intermedialität, op. cit.*, para más detalles.

Al mismo tiempo, sin embargo, queda claro por qué insistí inicialmente en aclarar en qué tipos de fenómenos se concentraban las distintas aproximaciones a la intermedialidad respectivamente, y en delimitar los objetivos específicos, así como el valor heurístico y práctico (y las limitaciones) de las mismas. Aquí, el concepto de “remediación”, puede servir como caso de prueba. “Remediación”, tal como fue concebido por Bolter y Grusin, denota un tipo particular de relaciones intermediales en las que, a través de procesos de reelaboración medial [*medial refashioning*], “tanto las formas [mediales] nuevas como las más antiguas están envueltas en una lucha por el reconocimiento cultural”.²⁵ Enfocándose en los medios digitales, Bolter y Grusin argumentan que “todos los medios actuales remedian”²⁶ y en consecuencia rinden homenaje y a la vez compiten con los medios precedentes “apropiándose y reelaborando [*refashioning*] las prácticas representacionales de estas formas previas”.²⁷ De forma similar, los antiguos medios, como la pintura, los textos (literarios), la fotografía, el cine, etc., también han remediado frecuentemente (y continúan remediando) los respectivos nuevos medios, como también entre sí. Por consiguiente, según Bolter y Grusin, la remediación puede expresarse como una “característica definidora de los nuevos medios digitales”²⁸ y, hablando de forma más general, como un rasgo fundamental, sino inevitable, de las prácticas mediales (actuales).

Para verificar estas conclusiones, Bolter y Grusin, en primer lugar, ofrecen un panorama de cómo todos los medios emergentes han remediado las técnicas y las prácticas de los medios precedentes; por ejemplo, cómo Gutenberg y la primera generación de impresores remediaron el diseño de las letras y el esquema de los manuscritos, cómo el cine ha remediado tanto la fotografía como la práctica de las

²⁵ BOLTER, “Transference and Transparency”, *op. cit.*, p.14 [N. de la T.: la traducción es mía].

²⁶ REM, *op. cit.*, p. 55.

²⁷ *Ibid.* Esta definición de remediación parece más adecuada que la definición anterior, donde se la definía como “representación de un medio en otro” (REM, *op. cit.*, p. 45). Por ejemplo, una película que adopta la tecnología computacional difícilmente puede decirse que *representa* a los medios digitales; en realidad, *hace uso* de esa tecnología.

²⁸ REM, *op. cit.*, p. 45.

obras teatrales, cómo los programas de pintura digital remediaron las técnicas y los nombres de las prácticas de la pintura manual o del diseño gráfico, o cómo los diseñadores de la *World Wide Web* han remediado el diseño gráfico tal como fue practicado por diarios y revistas impresos.²⁹ Por otro lado, refieren a un gran espectro de casos singulares de prácticas de remediación, desde el campo de los nuevos medios digitales como así también de las formas mediales previas; por ejemplo, la remediación en ciertos videojuegos o juegos de computadora, en películas específicas que adoptan o tematizan la tecnología digital, en las pinturas y gráficos por computación fotorrealistas, en los textos efrásticos, etcétera.

Los casos citados por Bolter y Grusin pueden, de hecho, ejemplificar una correlación fundamental, generalizada y creciente, o incluso inevitable, entre nuevos y antiguos medios. Y son todos aptos para sostener convincentemente una de las tesis fundamentales que los autores postulan, a saber, que “hoy ningún medio, y definitivamente ningún acontecimiento medial, parece hacer su trabajo cultural separado de los demás medios, como tampoco lo hace aislado de otras fuerzas sociales y económicas”.³⁰

Pero, visto desde un ángulo distinto, hay diferencias significativas entre los ejemplos citados por Bolter y Grusin. Sólo para mencionar tres aspectos en este contexto: primero, hay diferencias fundamentales entre los dos grupos de ejemplos dados por los autores. Por un lado, están aquellas prácticas de remediación que, desde un punto de vista genealógico, pueden atribuirse en general a determinados medios (emergentes); por otro, están las instancias de remediación concretas en productos mediales particulares. Un ejemplo de la primera categoría sería la remediación *general* de la fotografía y el teatro que hace el cine, mientras que un ejemplo de la segunda podría ser un filme específico que (más allá de una “deuda” general con la fotografía y el teatro) *hace referencia*, y por ende se constituye en relación, a la

²⁹ REM, *op. cit.*, p. 68 *et sq.*

³⁰ REM, *op. cit.*, p. 15.

fotografía o el teatro. Sólo en el último caso tiene lugar una estrategia formadora de sentido, relevante para la significación total de la película en cuestión.

Segundo, concentrándonos en las instancias concretas de estrategias de remediación y volviendo a las observaciones sobre la división tripartita de las subcategorías intermediales, hay diferencias notables entre, por ejemplo, una película que *hace uso* de la tecnología digital y una pintura que, utilizando sus propios recursos específicos, *imita* una cualidad fotográfica (como la pintura fotorrealista). En el último caso –una referencia intermedial con una función fuertemente meta-medial e implicancias interesantes para la función referencial (doblemente figurativa) del artefacto– la diferencia entre los medios involucrados aparece de una manera significativamente distinta al primero, que es un ejemplo de combinación de medios (aunque la tecnología computacional podría ser vista hoy como una característica estándar en el cine y por ende como parte de su cualidad plurimedial *per se*). Por lo tanto, volviendo al ejemplo de *Körper* de Sasha Waltz, la ilusión de las cualidades pictóricas en la secuencia descrita más arriba debe distinguirse del carácter plurimedial *per se* de las producciones de danza-teatro: la primera se logra a través de una referencia intermedial y no, como en el segundo caso, a través de una combinación de diferentes formas mediales de articulación, presentes cada una en su propia materialidad. A su vez, esto tiene consecuencias importantes tanto para teorizar el fenómeno en cuestión, como también para el análisis concreto de un determinado producto medial y su significación global (aquí, por supuesto, también entran en juego varias funcionalizaciones posibles de las estrategias intermediales).

Por último, un tratamiento uniforme de las prácticas de remediación tiende a ocultar la especificidad de los medios digitales, aquello que lo diferencia de cualquier medio no digital. De hecho, la tecnología computacional, con su creciente capacidad de simular (más o menos) “perfectamente” formas mediales precedentes, no se ajusta a una división de diferentes subcategorías intermediales como la que se presentó anteriormente, y desafía de manera aún más general cualquier definición de intermedialidad basada en las diferencias mediales (por lo menos si entendemos

“intermedialidad” como una categoría crítica para el análisis concreto de los productos mediales individuales). Podemos explicar esto provisionalmente a través del ejemplo de las imágenes generadas por computadora, aunque sin extendernos en las múltiples implicancias que pueden conllevar las siguientes observaciones.

Tal como fue señalado, entre otros, por William J. Mitchell, con los medios digitales ha sido posible crear fotografías computarizadas –siguiendo a Bolter y Grusin, una remediación de la fotografía– que los espectadores no pueden distinguir de las imágenes tomadas con una cámara óptica.³¹ Los medios digitales, por lo tanto, son capaces (cada vez más convincentemente) de borrar cualquier diferencia medial perceptible en sus procesos de simulación. Por esta razón, la categoría de intermedialidad esbozada anteriormente no parece funcionar del todo para las fotografías computarizadas (de este tipo), porque la particularidad de las prácticas intermediales es precisamente una diferencia medial perceptible entre dos o más medios individuales. Desde el momento en que ésta ya no es un hecho, es decir, que la diferencia ya no es discernible, cualquier discusión sobre las prácticas intermediales en determinadas configuraciones mediales deja de tener sentido (a menos que adoptemos un punto de vista exclusivamente genealógico).³² Por consiguiente, en casos como el de la generación de fotografías por computadora, los medios digitales parecen estar forzados a incluir en sus procesos (necesarios) de simulación, no sólo la simulación de las cualidades, formas y estructuras específicas del otro medio, sino también la simulación de una diferencia medial perceptible, para crear un efecto discernible de intermedialidad. Así, se puede concluir, la tecnología digital abre un campo de intermedialidad simulada –o “virtual”– (virtualizando y desmaterializando

³¹ Cfr. MITCHELL, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1994 [1992], p. 161. Debe resaltarse que la tecnología computacional puede ser capaz de simular (cada vez más) casi perfectamente los elementos y estructuras de formas mediales específicas, como la fotografía, aunque necesariamente carezca de la materialidad específica del medio simulado. Cfr. en más detalle SCHRÖTER, Jens. “Intermedialität, Medienspezifität und die universelle Maschine”. www.theorie-der-medien.de, 2002.

³² Cfr. sobre esto también PAECH, Joachim. “Intermedialität des Films”. En: Felix, Jürgen. (ed.). *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, 2002, p. 300; SPIELMANN, Yvonne. “Intermedialität und Hybridisierung”. En: Lüdeke y Greber (eds.), *op. cit.*, pp. 78-102.

la “realidad” de las prácticas culturales intermediales), un campo que hasta el momento sólo ha sido ocupado por los medios digitales.³³

De esto se desprende, entonces, que conceptos como combinación medial y referencias intermediales, y en definitiva cualquier concepción de intermedialidad como categoría para el análisis de determinadas configuraciones mediales, tropiezan con sus propias limitaciones tan pronto como los medios digitales y sus procesos de simulación particulares –matemáticos– están en cuestión (aún si estos límites pueden superarse con las estrategias de una intermedialidad “virtual”). Sin embargo, si tenemos en cuenta aquellos enfoques sobre la intermedialidad que adoptan un punto de vista genealógico o que se concentran en cuestiones generales del reconocimiento de los medios, o de cómo se pueden entender los medios, pasa a primer plano una comprensión diferente de las relaciones intermediales: aquí, el foco no está en las formas específicas en que las prácticas intermediales se producen en un producto medial determinado y participan de la significación general de dicho producto, sino, más generalmente, en la interrelación fundamental entre los medios antiguos y los nuevos. En consecuencia, partiendo de este tipo de perspectiva de investigación, las diferencias particulares entre los medios digitales y los no digitales son sólo de importancia relativa: aún si en ciertas fotografías computarizadas no se puede discernir una diferencia medial y si, por ende, se vuelve problemático atribuir a la imagen en sí una cualidad intermedial, la misma imagen, desde un punto de vista genealógico, aún demuestra su relación (intermedial) con otro medio, en este caso, la fotografía óptica.

Es en este sentido que Bolter y Grusin definen la “remediación” como un tipo particular de relación intermedial; y es el sentido en que, en efecto, dicho concepto

³³ Sobre las diferencias fundamentales entre los medios digitales y no digitales, véase en más detalle Jens Schröter (“Intermedialität, Medienspezifität und die universelle Maschine”, *op. cit.*), quien habla de una intermedialidad “virtual”, e Yvonne Spielmann, que, en este contexto, introduce la idea de una “remediación de la intermedialidad” (“Intermedialität und Hybridisierung”, *op. cit.*, p. 91). Si consideramos dicha idea, podemos concluir que los medios digitales no sólo remedian los medios precedentes y sus respectivas prácticas representacionales, sino también relaciones intermediales específicas entre estos medios precedentes. En suma, los medios digitales remedian las prácticas de remediación de los medios anteriores, remedian la remediación.

puede resultar apropiado para cubrir todo el espectro de ejemplos heterogéneos citados al respecto por los autores. Los medios digitales, de hecho, *remedian* formas mediales pre-existentes a través de la simulación, la apropiación y (en mayor o menor medida) la reelaboración de sus cualidades, estructuras, técnicas o prácticas representacionales específicas (por ejemplo, la perspectiva lineal en los gráficos por computadora), incluyendo aún, podría añadirse, sus respectivas estrategias de remediación. Pero también las numerosas formas en que los medios no digitales han reaccionado (y siguen haciéndolo) tanto a los medios digitales como a los previos, pueden subsumirse bajo el título de “remediación”, ya que todas ellas indican que las prácticas mediales no suceden aisladamente, sino en una “constante dialéctica”³⁴ con otros medios.

Por lo tanto, la “remediación” puede clasificarse como un tipo particular de relación intermedial y, consecuentemente, como una subcategoría de intermedialidad en un sentido amplio. Aun así, es difícil de reconciliar con la concepción de subcategorías intermediales como transposición medial, combinación de medios o referencias intermediales. Tal como el concepto de intermedialidad en un nivel más general, “remediación” permite subsumir bajo una sola denominación las instancias más heterogéneas de un fenómeno cultural extendido. De esta manera, permite resaltar una “lógica doble” fundamental de los procesos de remediación, relevante transhistórica y transmedialmente y, según Bolter y Grusin, en principio invariable, localizada dentro de “nuestros imperativos culturales contradictorios de inmediatez e hipermediatización”.³⁵ Pero, por otro lado, y aquí es donde la otra perspectiva de investigación hace su aparición, el concepto implica necesariamente una tendencia a suavizar las diferencias significativas que hay tanto entre los fenómenos individuales en cuestión como entre los diferentes medios con su respectiva materialidad; diferencias que se vuelven evidentes cuando los análisis detallados de configuraciones mediales específicas, sus respectivas estrategias de construcción de sentido y su significación en general están en juego.

³⁴ REM, *op. cit.*, p. 50.

³⁵ *Ibid.*, p. 5

Debe remarcar nuevamente que el asunto en cuestión no es la deficiencia potencial de ningún enfoque sobre la intermedialidad. Muy por el contrario —y con esto mi argumentación vuelve al principio—, se trata de la importancia de especificar cada concepción particular de intermedialidad (en un sentido más estricto) y de aclarar con respecto a qué objetos y a qué objetivos epistémicos aumenta su valor heurístico y práctico.

Referencias bibliográficas

- ALBERS, Irene. *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*. München: Fink, 2002.
- BOLTER, Jay David. “Transference and Transparency: Digital Technology and the Remediation of Cinema”, *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 6, 2005, pp. 13-26.
- BOLTER, Jay David y Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2000 [1999].
- CLÜVER, Clauss, “Inter textus / Inter artes / Inter media”. En: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* (2000/2001), Heidelberg: Synchron, 2001, pp. 14-50.
- FÜGER, Wilhelm. “Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts”. En: Helbig, Jörg (ed.). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, 1998, pp. 41-57.
- GAUDREAU, André y Philippe Marion. “The Cinema as a Model for the Genealogy of Media”, *Convergence*, vol. 8, n. 4, 2002, pp. 12-18.
- HANSEN-LÖVE, Aage A. “Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst—Am Beispiel der russischen Moderne”. En: Schmid, Wolf y Wolf-Dieter Stempel (eds.). *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1983, pp. 291-360.

- HELLER, Heinz B. "Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die 'Technifizierung der literarischen Produktion' und 'filmische' Literatur". En: Albrecht Schöne (ed.). *Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses. Göttingen (1985)*. Tübingen: Niemeyer, 1986, pp. 277-285.
- HIGGINS, Dick. "Intermedia", *Something Else Newsletter*, vol. 1, n. 1, 1966, s.n.
- _____. *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.
- KRÄMER, Sybille. "Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren". En: Münker, Stefan, Alexander Roesler y Mike Sandbothe (eds.). *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt am Main: Fischer, 2003, pp. 78-90.
- LESCHKE, Rainer. *Einführung in die Medientheorie*. München: Fink, 2003.
- MITCHELL, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1994 [1992].
- _____. *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1994.
- MÜLLER, Jürgen E. "Mediengeschichte intermedial: Perspektiven, Postulate, Prognosen". En: Frank Furtwängler et al. (eds.). *Zwischen-Bilanz. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech*, Konstanz: Konstanz University, 2002, s.n.
- PAECH, Joachim. "Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration". En: Helbig, Jörg (ed.). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, 1998, pp. 14-30.
- _____. "Intermedialität des Films". En: Felix, Jürgen. (ed.). *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, 2002, pp. 287-316.
- _____. "Intermediale Figuration—am Beispiel von Jean-Luc Godards *Histoire(s) du Cinéma*". En: Eming, Jutta, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen (eds.). *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*. Freiburg: Rombach, 2002, pp. 275-295.
- PFISTER, Manfred. "Konzepte der Intertextualität." En: Broich, Ulrich y Manfred Pfister (eds.). *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985, pp. 1-30.

- PLETT, Heinrich F. "Intertextualities". En: Plett, Heinrich F. (ed.), *Intertextuality*. Berlin, New York: de Gruyter, 1991, pp. 3-29.
- RAJEWSKY, Irina O. "Intermedialität". En: *Poetica*. Tübingen/ Basel: Francke, 2002, pp. 456-461.
- _____. *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen: Narr, 2003.
- _____. "Intermedialität 'light'? Intermediale Bezüge und die 'bloße' Thematisierung des Altermedialen". En: Lüdeke, Roger y Erika Greber (eds.). *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein, 2004, pp. 27-77.
- SCHRÖTER, Jens. "Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs", *Montage/AV*, vol. 7, n. 2, 1998, pp. 129-154.
- _____. "Intermedialität, Medienspezifik und die universelle Maschine". En: Krämer, Sybille (ed.) *Performativität und Medialität*. München: Fink, 2002, pp. 385-411.
- SPIELMANN, Yvonne. "Intermedia and the Organization of the Image: Some Reflections on Film, Electronic, and Digital Media", *Iris*, n. 25, 1998, pp. 61-74.
- _____. *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München: Fink, 1998.
- _____. "Intermedialität und Hybridisierung". En: Lüdeke y Greber (eds.). *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein, 2004, pp. 78-102.
- TSCHILSCHKE, Christian. *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*. Tübingen: Narr, 2000.
- VOS, Eric. "The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies". En: Lagerroth, Ulla-Britta, Hans Lund y Erik Hedling (eds.). *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1997, pp. 326-327.
- WEISSTEIN, Ulrich. "Literature and the (Visual) Arts. Intertextuality and Mutual Illumination". En: Hoesterey, Ingeborg y Ulrich Weisstein (eds.). *Intertextuality: German Literature and Visual Art from Renaissance to the Twentieth Century*. Columbia, South Carolina: Camden House, 1993, pp. 1-17.

WOLF, Werner. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1999.

_____. "Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality". En: Lodato, Suzanne M., Suzanne Aspden y Walter Bernhart (eds.). *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2002, pp. 13-34.

Fecha de recepción: 30 de julio de 2020
Fecha de aceptación: 7 de noviembre de 2020

Para citar este artículo:

RAJEWSKY, Irina O. "Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad". Traducción al español de Brenda Anabella Schmunck, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 432-461.
Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/278>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Irina Rajewsky** es profesora del Instituto de Filología Románica de la Freie Universität Berlin, Alemania. Entre otros, ha dirigido el proyecto de investigación interdisciplinario "Medialidad, Transmedialidad, Narración: Perspectivas de una narratología transgenérica y transmedial (cine, teatro, literatura)", vinculado a la misma institución. En los últimos años ha sido profesora invitada en la Ruhr-Universität Bochum (Alemania), en la Karl-Franzens-Universität Graz (Austria) y Università degli Studi dell'Aquila (Italia), entre otras. Sus áreas de trabajo se centran en los estudios transmediales e intermediales en las prácticas culturales y artísticas, así como en la teoría y cultura de los medios. Además, se especializa en estudios literarios italianos y franceses. Es miembro de jurados y comités asesores de revistas científicas de Portugal, Bélgica y Suecia, entre otros países. Email: irina.rajewsky@fu-berlin.de

** **Brenda Anabella Schmunck** es Licenciada en Artes, orientación Artes Combinadas (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Se desempeña como adscripta en la cátedra Introducción al Cine y las Artes Audiovisuales en el Departamento de Artes (FFyL, UBA). Investigadora del CIyNE - Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Dr. Luis Ordaz", FFyL, UBA) y del área de Teatro y Artes Escénicas del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" (FFyL, UBA). Email: brendaschmunck@gmail.com